

John Cassavetes : ombre e volti dell'*altro* cinema americano.

di Serafino Murri

Premessa

Collocare John Cassavetes nell'ambito del cosiddetto "nuovo cinema americano", intendendo con questa formula la fioritura di nuovi registi verificatasi negli Stati Uniti d'America tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, è fatica piuttosto impropria. Generazionalmente (era nato nel 1929 a New York), e per formazione culturale (attore e regista teatrale formatosi presso l'Academy of Dramatic Arts), Cassavetes risente nella sua ispirazione più del clima dell'avanguardia drammaturgica di O'Neill e di Tennessee Williams che delle idee di rinnovamento formale cinematografico che animano registi "classici" dagli esordi sperimentali come Coppola e Scorsese, di dieci anni più giovani di lui. Cassavetes non si colloca se in sparute occasioni (e restandone sempre ai margini) neppure in quell'enorme macchina industriale che è il cinema hollywoodiano; eppure il suo naturale anticonformismo non lo porta ad identificare in esso il nemico della libera espressione contro cui combattere, come era chiaro ai registi del New American Cinema Group come Mekas, Clarke, Markopoulos, Rice e gli altri cineasti del movimento *underground*. John Cassavetes, insomma, sembra tagliare fuori fin da principio dal suo orizzonte artistico il problema della formalizzazione della propria specificità: il suo cinema non intraprende un percorso di "rottura" con il cinema presente, ma si pone come tentativo indipendente e solitario di sottrazione dell'opera filmica ai suoi codici preordinati (inclusi quelli dell'avanguardia). Lo strumento principe di questo tentativo (che svela fino in fondo il legame del regista con la sua primitiva passione teatrale) è l'introduzione dell'improvvisazione attoriale nel processo di costruzione del testo filmico: un'improvvisazione intesa come coordinazione *in progress* di un lavoro collettivo piuttosto lungo, che parte dallo scavo immedesimativo preliminare per giungere al massimo straniamento operato su di esso dall'uso informale della macchina da presa sul *set*. Un'esperienza artistica complessa e

definita, la quale, oltre che somigliare, come spesso è stato detto, a quella della “Nouvelle Vague” francese (fin troppo ovvie le numerose analogie formali, a cominciare dall’autorappresentazione autoriale), è paragonabile nello spirito di ricerca al teatro antropomorfo che negli stessi anni andava sperimentando in America Julian Beck con il suo Living Theatre.

D’altra parte l’esordio di Cassavetes, la celeberrima versione del 1959 di *Shadows* in 16 millimetri (persa, a quanto pare, negli archivi del gruppo “Cinema 16” di Amos Vogel) che fece gridare al miracolo l’animatore della rivista “Film Culture” Jonas Mekas per poi essere, nella sua seconda versione in 35mm. del 1961, altrettanto vigorosamente stroncata, si muoveva tra la forma “amatoriale” del New American Cinema e i temi della deriva esistenziale giovanile, inaciditi dalla presenza delle turbe generazionali della *beat generation* : un attacco frontale al “senso” che, per portare un esempio preso da tutt’altra angolazione, conduceva da anni anche un cineasta della diversità come Kenneth Anger. Ma anche in quest’ambito esplicitamente anticonvenzionale, Cassavetes fa caso a sé. Il suo cinema, tecnicamente “sporco” e privo di ogni orpello narrativo, senza abbracciare alcuna retorica dell’ *infrazione* opera una costante messa a fuoco delle *interrelazioni* fra gli uomini, tagliando fuori tutto il resto, e in primo luogo, il *dramma a tesi* : in lui l’assenza di una grammatica definita non si pone mai come scollamento dalla logica e “protesta” delle forme, ma come strumento di “liberazione” performativa, utile a tratteggiare, innanzitutto, le emozioni *reali* del corpo attoriale colte sul nascere: in altri termini, la verità *contestuale* di uomini che mettono se stessi in scena. In questa maniera, quello di John Cassavetes si profila fin dagli esordi come un cinema *materiale e antropomorfo* , che preferisce correre il rischio del dilettantismo piuttosto che quello dell’insincerità o del “manierismo” *off* . Il suo sforzo per raggiungere il grado zero della costruzione di una storia si fonda sull’analisi processuale dei rapporti tra individui, ma, ed è questo a separarlo maggiormente dal cinema “classico”, in una direzione assolutamente distante dall’analisi psicologizzante e finalizzata allo sviluppo di un *plot* . Nei suoi film “senza storia”, Cassavetes cerca di *dare un corpo* alle emozioni non addomesticate, di filmare la loro *visibilità* mettendo i suoi attori-coautori in condizione di esprimere la propria verità personale fino a farla compenetrare o collidere con quella dei personaggi

rappresentati, già in partenza *ricalcati* sugli attori. Questo cinema, potremmo dire allora, traccia un orizzonte di osservazione della realtà di livello comportamentale, *etologico*. L'indubbia *alterità* dalla convenzione del cinema di Cassavetes deriva innanzitutto dal riassetto dei codici narrativi, ristretti e finalizzati all'espressione di una verità *situazionale*. A differenza della maggior parte dei registi del "nuovo cinema americano", che tentano una reinterpretazione dei codici e dei generi classici alla luce della nuova realtà sociale, Cassavetes non si pone in relazione né positiva né antitetica con il lavoro di un'industria culturale che, in quanto tale, non lo interessa. I suoi film non hanno una matrice esplicitamente "sociale", e di contro alla tendenza alla narrazione *mitizzante* del (attiva o passiva) del cinema americano, alla sua incessante ricerca di epopee moderne (si pensi solo a *Taxi driver*, *Apocalypse now* o *Il cacciatore*), Cassavetes elabora un unico, ininterrotto tentativo di esplodere la micrologia della vita quotidiana nelle sue contraddizioni insanabili all'interno della più omologante delle società industriali, per far emergere dalla superficie delle immagini comuni la *vita* sepolta sotto la coltre dei comportamenti sociali stereotipi. Un lavoro di destrutturazione delle certezze a buon mercato del tessuto sociale americano forse meno ingenuo, nel suo apparente minimalismo, di quell'"impegno" che accomuna quasi tutti gli altri "autori" degli anni Sessanta e Settanta.

L'analisi che intraprenderemo del cinema di John Cassavetes può essere inscritta, parafrasando i titoli dei suoi film, entro uno schema oscillante tra due coordinate di uno stesso lavoro espressivo: le *ombre* e i *volti*. Da una parte, infatti, Cassavetes mette in scena le *ombre* della narrabilità: i suoi film "senza storia" (ma fitti di eventi) sono scritti attraverso il tempo della vita, operando un recupero di quelli che narrativamente sono considerabili "tempi morti", eventi non significativi in quanto inutili allo svolgimento di un'istanza diegetica. Eppure è su questi "scarti narrativi", che mettono in luce le scomposte articolazioni emotive dei suoi adulti-bambini e sfruttano tutti i gesti senza senso che ne costellano l'universo quotidiano, che il regista giunge con forza ad un'amplificazione dell'orizzonte del narrabile. In questo modo, infatti, viene messo a fuoco quel *sostrato* comportamentale che occupa lo spazio tra un comportamento *comunicativo* e l'altro, quell'insieme di premesse, esitazioni, inquietudini ed errori, simboli dell'essere *fuori luogo e fuori ruolo* di ogni uomo

all'interno della struttura della vita adulta, che sono gli unici indizi possibili di un'intimità intatta del personaggio, del suo *modo di essere*. Cassavetes procede alla costruzione dei suoi film creando *situazioni* in cui l'*identità* del soggetto è colta in un circolo regressivo, e spogliata delle sue identificazioni sociali. La tensione fondamentale delle sue non-storie esprime in tal modo una poetica "fisiognomica", fondata unicamente su quei tratti personali e idiosincratici che fanno di un uomo un individuo definito. Sono dunque, letteralmente, i *volti* dei personaggi a costituire il mezzo e il fine del cinema di Cassavetes.

In questo breve excursus prenderemo come punti di riferimento analitico tre fra i lavori più significativi del cinema di John Cassavetes, forse anche i tre più "sperimentali": *Shadows* (Ombre, 1959-1961), *Faces* (Volti, 1968) e *Husbands* (Mariti, 1970): film poveri, praticamente autoprodotti, eppure assolutamente compiuti nella loro nitidezza progettuale, attraverso i quali tenteremo di tracciare alcune delle maggiori linee di forza di un caso unico di *poetica autoriale*, che attraversa, restandone a margine, venticinque anni di storia americana.

***Shadows* (1959-1961): i colori dell'ombra.**

La prima prova registica di Cassavetes (frutto di un *workshop* attoriale durato diversi anni) è un esempio perfetto dello sguardo disincantato dell'autore sul mondo. Il tema dell'integrazione razziale, richiamato anche dal titolo, non viene affrontato attraverso il consueto schema oppositivo bianco-nero, che identifica il nocciolo della "differenza" nel colore della pelle e nelle sue conseguenze a livello sociale. Cassavetes sembra piuttosto mettere a fuoco la categoria della "differenza" all'interno degli stessi ambienti della *black people*, individuando tre diversi modi di essere neri, nei confronti dei quali i pregiudizi dei bianchi, quando sussistono, sbiadiscono come pura idiozia adolescenziale, e funzionano da semplice pretesto sullo sfondo del retaggio multiforme dei sentimenti (soprattutto fraterni) dei tre protagonisti neri. Sulle note stupende e strazianti della musica scritta da Charles Mingus si dipana la storia di tre fratelli, costruita sul paradosso della loro differente "nerezza": il volto afroamericano del trombettista jazz Hugh, quello portoricano del giovane perdigiorno e musicista

dilettante Ben, e quello delicatamente mulatto della ventenne “aspirante scrittrice” (e frequentatrice di bianchi) Lelia. Quella del nero, dunque, in *Shadows*, non si profila come condizione immobile e retoricamente racchiusa nel suo scacco sociale (secondo un cliché che va dalla *Capanna dello Zio Tom* a Spike Lee): il problema del razzismo viene ribaltato, l’ottica da cui è osservata la realtà è quella di tre ragazzi di colore perfettamente integrati ai loro ambienti “alternativi”, le cui ansie da esclusione sono condivise, in genere, dai loro coetanei bianchi. Il dramma, semmai, consiste proprio nel fatto che neppure essere neri o bianchi, di fronte alla sordità del mondo, faccia più alcuna differenza. E’ il dramma dell’*omologazione*, del ribellismo forzato di una generazione integralmente marginalizzata nel ghetto dorato della “gioventù”, che ha cessato di credere nella possibilità di essere qualcosa, di identificarsi in qualcosa, di cambiare qualcosa. I valori sembrano ormai indelebilmente schiacciati tra l’ambizione e il sentimento della propria inutilità: primo fra tutti, l’orgoglio razziale. Quanto più i neri protagonisti sono chiari, tanto più essi sembrano ribellarsi all’idea del mutuo soccorso tra neri, alla frequentazione di ambienti che ripropongono sotto forma di “esclusività” l’esclusione perpetrata dai bianchi. La loro è in un certo senso una forma di rivolta simbolica contro la “nerezza” come valore, positivo o negativo che sia. Dalla convenzionale solidarietà del circolo dei *jazzmen* neri di Hugh, al rifiuto della “comitiva” nera da parte di Ben, al “fingersi bianca” di Lelia, si dipanano tre concezioni differenti della propria identità razziale: ma in nessuno dei tre casi essa è mai tematizzata in quanto tale, a tal punto che il nerissimo Hugh, interrogato da Ben, per spiegare la discriminazione di cui sono stati vittime lui e Lelia da parte del giovane bianco Tony, minimizza sostenendo che si tratta solo di *un problemuccio razziale*.

Cassavetes con *Shadows* affronta una trama ad affresco a sfondo sentimentale (la storia dell’amore impossibile e incomunicante tra la “nera” Lelia e il “bianco” Tony) con quel tocco ironico che sarà determinante nelle “commedie drammatiche” degli anni a venire, e finisce per disegnare le sensazioni e le situazioni di una generazione che, come sostiene Ben alla fine del film, “non sa perché fa quello che fa”. La noia esistenziale, la simulazione dell’impegno intellettuale, il vivacchiare artistico, l’incapacità di prendere sul serio sé e i propri sentimenti, diventano i tratti pertinenti di un modello di vita irrisolto e dall’andamento *circolare*, dove la tendenza centrifuga

dei personaggi dalla coscienza di se stessi trova la sua metafora nel *chiasso* che avvolge la maggior parte degli ambienti in cui si svolgono le loro esistenze, dove occorre farsi spazio a fatica tra la folla. Sul piano formale, per aumentare il senso di veridicità di queste esperienze, *Shadows* utilizza un andamento da “presa diretta”: i suoi eventi prendono corpo in un presente vuotato di ogni respiro epico, e svincolato da un’idea generale di storia o di “vicenda”. Si tratta per lo più di frammenti di situazioni non “montate” e complete in se stesse, che consentono di cogliere la verità delle relazioni intersoggettive in maniera più articolata e meno vincolante di quanto non avvenga nella narrazione consequenziale. Fuori dei rapporti tra le persone, propriamente, in *Shadows* non c’è nulla: le situazioni, gli ambienti, perfino molti dei discorsi dei personaggi girano a vuoto e si ripetono quasi identici durante il corso del film. Della “circolarità” di *Shadows* si fa sintesi il raccordo cronologico tra la prima scena del film (Ben spaesato all’interno di un affollatissimo locale in cui suona una rock’n’roll band,) e una scena che si svolge verso la fine del film: Ben è venuto alle mani con suo fratello Hugh perché ha maltrattato, durante una festa, una ragazza nera, e gironzolando a vuoto per le strade di New York (pattern fondamentale del suo personaggio), si ritrova sulla soglia del locale della scena di apertura, da dove esce la stessa musica dei titoli di testa. Mentre comprendiamo che Ben sta per *ricominciare daccapo* il percorso del “suo” film (quindi di tutto ciò che gli abbiamo visto fare finora), e intuiamo così l’andamento sempre uguale della sua vita inquieta, il ragazzo, prima di gettarsi nella mischia della “cantina”, intona la celebre cantilena infantile *Mary had a Little Lamb*, la cui struttura *a canone*, come quella di ogni cantilena, ritorna su se stessa alla fine di ogni strofa. Con la stessa circolarità, Lelia alla fine del film allaccerà consapevolmente una relazione con un altro uomo sbagliato (che come quello che aveva all’inizio del film si chiama David, solo che a differenza del primo, è nero), e Hugh, dopo un momento di sconforto dettato dal suo orgoglio artistico, riprenderà a suonare in locali scalcinati per compensi da fame sognando un radioso futuro di jazzista.

La cornice ideologica della *disgregazione del senso*, in *Shadows* è supportata da una tecnica “artigianale” che lo accomuna tanto all’avanguardia americana (il New American Cinema) che a quella europea (in primo luogo, la Nouvelle Vague). Cassavetes vivifica i “tempi morti” delle situazioni statiche e inconcludenti della sua

generazione attraverso l'uso di un montaggio fortemente ellittico, che procede per continui salti logici, e fa stridere in maniera aritmica piani di ripresa differenti infrangendo la continuità della visione, col risultato di sottolineare il criterio puramente "emozionale" di associazione delle immagini. Esemplari, in questo senso, i volti in primissimo piano molto ravvicinato (che anticipano la poetica di *Faces*) "rubati" dalla macchina da presa e audacemente interpolati all'interno delle scene dall'andamento corale attraverso un raccordo violento, fratto, non sintattico, che riflette gli "sbalzi" dell'attenzione di uno sguardo individuale, rompendo la fluidità dello sguardo super-partes. Analogamente, le lunghe passeggiate fra le "ombre" della città di cui è costellato il film, riprese a macchina fissa, sono spezzate e rimontate con frequenti raccordi in asse (spesso si tratta di falsi raccordi), che "sporcano" l'atto del percorrere, e ne sottolineano l'andamento inquieto. La macchina da presa sfrutta il "movimento interno" al quadro (quello che Tarkovskij, in *Scolpire il tempo*, definisce "pressione del tempo all'interno dell'inquadratura"), lavorando prevalentemente su inquadrature fisse, effettuando poche panoramiche a seguire, e in pratica un solo carrello (a mano) in tutto il film: come a voler rendere la sensazione di una realtà "colta di sorpresa", inseguita per caso, non organizzata in precedenza. Allo stesso tempo, però, lo spazio drammatico è amplificato dalla frequente *simultaneità dei piani performativi*: composizioni semplici su più piani contemporaneamente a fuoco nei quali avvengono azioni simultanee egualmente significative per la comprensione del senso della scena. All'effetto della "vita in presa diretta" contribuisce inoltre anche l'uso della colonna sonora "interna": spesso, infatti, le musiche sono eseguite dal vivo, o almeno sono percepibili anche dai personaggi. La fotografia del film negli interni, secondo il canone del cinema e del teatro *off*, risulta fortemente sgranata dall'uso di un'illuminazione "ad acquario", resasi necessaria per consentire agli attori, durante l'improvvisazione, una libertà di movimento altrimenti limitata dai punti luce.

Dunque, se è vero che in *Shadows* si ritrovano molti degli stilemi del cinema d'avanguardia dell'epoca, si può dire però che essi siano stati consapevolmente utilizzati innanzitutto per *rendere cinematografica* un'improvvisazione attoriale impostata su criteri di tipo immedesimativo e *teatrale*. L'assenza di una trama definita, ad esempio, non è retaggio di una contestazione "filmica" della forma-racconto: la

trama è supplita infatti da una serie di “situazioni” guidate che funzionano da tracce, appunti, schizzi, abbozzi drammatici attraverso i quali Cassavetes tenta di afferrare la verità dei rapporti interpersonali al di fuori di un messaggio definito. Il *messaggio* inteso come ciò che vuole essere trasmesso, in *Shadows* come negli altri film di Cassavetes, sono *i personaggi stessi, la loro verità personale*. Queste situazioni funzionano da veri e propri “canovacci”, sulla base dei quali gli attori-autori articolano, uscendo frequentemente al di fuori dei ruoli, la propria sensibilità personale. Il meccanismo recitativo dunque, in *Shadows*, non è funzionale all’espressione di una storia, anzi, è vero il contrario. Gli scampoli di storie metropolitane della *beat-generation* messe in scena da Cassavetes hanno la funzione di mettere a punto il clima più adatto ad esprimere la verità individuale dei personaggi, a consentirne un’espressione al di fuori delle caratterizzazioni operate dall’industria dello spettacolo. Per pulire dai residui di teatralità il lavoro del *workshop* preliminare, Cassavetes ha compiuto un grande lavoro anche sul versante linguistico: l’uso della parola verbale presenta quella caratteristica “quotidiana” idioletale e anticinematografica (poiché esiste, ed è ciò che viene generalmente usato dall’industria, il gergo di una “quotidianità” inesistente che nessuno parla, esclusivamente cinematografico), fondata su salti logici, infrazioni della sintassi, anacoluti, esplosioni emotive e *nonsense*, che resterà una costante della poetica del regista. Con *Shadows* Cassavetes riesce a restare in quella zona di frontiera dove le caratteristiche individuali del personaggio e quelle dell’attore che, interpretandolo, lo inventa, si confondono tra loro. Ma mettere in scena se stessi, per il “collettivo” di *Shadows*, non ha significato semplicemente agire le proprie angosce personali: gli abbozzi di storia su cui è costruito il film non hanno niente di spontaneo, sono il risultato di un lungo lavoro preliminare di scavo, ed è a questo che si riferisce la didascalia finale che specifica che il film «è frutto di un’improvvisazione». Quello di Cassavetes è dunque, fin dal suo primo film, un *caos perfettamente organizzato*.

Sul piano dei contenuti, *Shadows* poggia su situazioni che non accrescono mai il livello informativo dello spettatore: per usare un’espressione wittgensteiniana, il regista si limita a scagliare delle frecce-indizi attorno al bersaglio-nucleo fondamentale di un’esperienza di scacco esistenziale additata nel momento del suo compiersi. Il film

procede per sottrazioni e affinamenti progressivi del corpo recitativo dei personaggi, e anche in questi gradi successivi non c'è una vera direzione o qualcosa di definitivo. Lo scopo fondamentale del film è quello di rendere lo spettatore testimone di accadimenti che si svolgono davanti ai suoi occhi senza premesse, come accade nella realtà quotidiana, riducendo al minimo l'enucleazione di un significato ulteriore o di una "morale" esplicita, e amplificando al massimo la trasmissione emotigena di un *sensu* contestuale delle immagini e delle esperienze da esse descritte.

Di fronte ad un mondo reale che cessa di essere leggibile, privato tanto di una sua dimensione teleologica quanto di un senso definito al di fuori della sfera individuale, ai personaggi capita spesso di approdare al gioco infantile della regressione verbale. Le freddure e le barzellette svolgono così in *Shadows* il ruolo di *topoi*, assumendo una funzione sostitutiva del buonsenso, e la comunicazione-comprensione immediata del paradosso che esse comportano contribuisce ad esprimere il sentimento di superfluità del reale, facendo emergere nei personaggi un bisogno di "surrealtà" come volontà impaziente di superamento di una realtà del tutto insufficiente. La scelta di vivacchiare alla giornata (incarnata dal terzetto di Ben, Tom e David), impiegando il proprio tempo in maniera demenziale, sostanzialmente a prendersi in giro e a ripetere sempre gli stessi schemi relazionali, risponde, del resto, allo stesso bisogno di fondo: la necessità di punti fermi, di conferme, di valori alternativi. Nell'universo incomunicante dei giovani newyorkesi di *Shadows*, le urla, le liti e le risse, nella verità primaria della loro aggressività, spesso si sostituiscono ad ogni altra forma di comunicazione. Tutto il resto, dalle angosce personali agli affetti, è sottoposto ad un processo di scettico ridimensionamento, ad una forzosa sdrammatizzazione giovanilista che, al di là dell'apparenze, costituisce un *blocco tragico dell'inazione*: non c'è nulla (neppure il "problemuccio razziale") che possa elevarsi al di sopra del livello dell'ordinarietà dell'esistenza. E' l'impossibilità di farsi una ragione, di essere mossi da qualche causa superiore (e nel contempo credere alla necessità di una "causa"), a costituire il punto di partenza e quello di approdo di *Shadows*. L'orizzonte che ne deriva è chiuso, offuscato dalle *ombre* della disillusione.

***Faces* (1968): i volti del tradimento.**

Faces (Volti, 1968), quarta prova registica di Cassavetes (dopo due sfortunate sortite a Hollywood per la Paramount Pictures e la United Artists), è il film che più di ogni altro scava a fondo nel lento processo di sbriciolamento del cosiddetto “sogno americano”, rivelando la profondità celata di individui ingabbiati nei retaggi di una società ottimistica e superficiale come quella degli anni Sessanta. Osservato a distanza ravvicinata, l'uomo americano risulta un uomo meccanico, il suo carattere è poco più che un riflesso condizionato della società dei consumi a cui appartiene, della quale emula i comportamenti già tutti prestabiliti, anche nella trasgressione. Un uomo a cui è negata la possibilità di una reale consapevolezza, e dunque la possibilità di una libera scelta. Ma il prezzo delle finte sicurezze di una simile umanità è l'angoscia: un'angoscia che Cassavetes fa esplodere in maniera scomposta e inarginabile dai corpi dei personaggi, un'angoscia che squarcia l'integrità dei *volti* e trapela come unica verità dell'esistenza.

Faces nasce come sviluppo di una pièce teatrale dello stesso Cassavetes inacidita e smembrata dallo sguardo indagatore di 3 macchine da presa, che ricostituiscono da una simultaneità di punti di vista concomitanti lo spazio, e con esso la storia, l'intreccio e l'azione. Cassavetes ha effettuato per questo film quasi trenta ore complessive di riprese, che ha poi ricostruito in fase di montaggio, riducendole a poco più di due ore. Ciò che è più impressionante nella costruzione di *Faces* è l'uso della *dispersione*, che ne è al contempo argomento e forma: al disperdersi della vita nel tempo, agli investimenti a vuoto di energia emotiva dei protagonisti, nella girandola di illusioni e di crolli successivi narrata nel film, corrisponde lo *spreco* di materiale scenico e di energie messe in gioco dagli attori nel loro percorso interpretativo. Un percorso che, a differenza di quanto accadeva in *Shadows*, si sviluppa a partire da uno *script*, da una successione definita di scene e di eventi su cui può essere operato un superamento dell'immedesimazione attoriale, e dei limiti “somatici” delle tipologie umane del primo film. Il gioco al disvelamento dei tratti nascosti della personalità dei personaggi, il costante capovolgersi delle situazioni nelle strade più imprevedibili, illogiche e inaspettate, è un modo per mettere a fuoco, straniandola, la fondamentale dissociazione dell'uomo-tipo della società americana. Che il film abbia una funzione di

straniamento dall'immedesimazione attoriale, del resto, lo dimostra la proiezione privata del film intitolato *Faces* a cui assiste Dick, il protagonista, nella prima scena del film. Il film che sta per iniziare si sdoppia immediatamente nella visione dell'attore (che ne è parte integrante) e in quella dello spettatore, che assistono entrambi allo stesso dramma, il dramma della vita del personaggio Dick, secondo uno schema interpretativo che ripropone il *Verfremdungs-Effekt* brechtiano, lo straniamento attraverso una consapevole denuncia della finzione. Ma c'è qualcosa di più terribile in questa *dissociazione*: Dick assiste assieme allo spettatore alla *finzione della propria vita*, e il suo punto di vista è dunque totalmente alienato dal percorso del suo corpo, dalla sua immagine. Ciò che sul piano attoriale è il sommo straniamento, dunque, sul piano *antropologico* è il sintomo di un'impotenza, di un'incapacità d'azione che rivela la paralisi delle intenzioni del personaggio rispetto alla patente falsità della vita.

Se è vero che in *Faces* esiste una storia, essa non ha ancora una valenza narrativa: le tipologie somatiche che in *Shadows* erano l'indizio della verità corporea dei personaggi vengono qui sottoposte ad un principio di contraddizione: la storia si fa "secrezione" dei corpi in azione proprio in quanto i *comportamenti* dei personaggi sono portatori di una metanarrazione che scarta dalla fisicità del ruolo e dal registro cronologico presente, e apre squarci improvvisi sul loro passato e sul loro stato interiore. Gilles Deleuze in *L'immagine-tempo* parla di una *capacità liturgica* del cinema, del suo riuscire a dare un corpo al pensiero, far nascere e scomparire il pensiero nei corpi, come in una cerimonia, senza che questo pensiero in quanto tale venga espresso. Deleuze lega questa valenza del cinema "corporeo" di Cassavetes al *gestus*, nozione introdotta in teatro da Bertolt Brecht: per Brecht il *gestus* si differenzia dall'atteggiamento stereotipo o dal comportamento socialmente ammesso perché disvela le connotazioni sociali e di classe dei personaggi al di là del contenuto che si propone di esprimere. Il *gestus* è propriamente il *modo di legare gli atteggiamenti tra di loro*, la loro coordinazione, che non dipende dall'intreccio o dagli sviluppi della storia, ma è una sorta di *grammatica corporea* della società, un'indice che parla del retroscena, che riporta al modo di essere dei personaggi al di là di come si pongono intenzionalmente. Dunque secondo Deleuze il *gestus* «opera una teatralizzazione diretta dei corpi, spesso molto discreta, perché avviene indipendentemente da ogni

ruolo» (Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, trad. it Ubulibri, Milano, 1989, p.213): in altri termini, gli atteggiamenti, per Cassavetes, assumono la valenza di categorie che riconnettono il pensiero al corpo nella sequenzialità intoccabile del film. *Faces* lavora propriamente sugli stati di "estasi", di *ex-stasis* dei personaggi, nel momento in cui essi, durante uno stato di alterazione, escono dal proprio corpo abituale, dalla corteccia rassicurante della propria facciata. Non è un caso, infatti, che nel cinema di Cassavetes, e in particolar modo in questo film, siano spesso presenti stati di ebbrezza, di rabbia, di esaltazione, tutti quei momenti in cui la *somatizzazione*, l'essenza corporea del pensiero, diventa fondamentale e imprevedibile, non più arginabile dai meccanismi di ruolo. Cassavetes mette alla prova questi limiti (è questo il senso più genuino della sua personale concezione di improvvisazione), cercando di eliminare ogni spazio residuo tra la recitazione e il vissuto. Ad un livello basilare psicofisiologico, del resto, non esiste alcuna differenza tra il sentire qualcosa ed essere davvero quella cosa. La *fenomenologia comportamentale* diviene così l'unica forza antididascalica che il cinema possiede per giungere all'espressione della *contraddizione*, della genesi emozionale oltre che razionale e razionalizzabile, dei sentimenti. Come sostiene Deleuze, «il corpo non è mai al presente», il corpo è carico di tempo, in esso coesistono il prima e il dopo, le esperienze passate e le aspettative, che solo nelle *interrelazioni*, nel confronto con gli altri, nel mettersi in gioco, escono fuori a tutto tondo, assumono significati e valori che di per sé, in assoluto, non hanno. Il *gestus*, propriamente, è una modalità di drammatizzazione della *persona*, valida a prescindere dall'intreccio in cui prende luogo. L'indipendenza dall'intreccio compie così un passo ulteriore rispetto a *Shadows*, e diventa il portato ancora più radicale di una scarnificazione etologica del narrabile. Cassavetes dimostra attraverso *Faces* che non è necessario esplicitare i presupposti di una storia per renderne espressive le immagini, e che i colori e le sfumature dei comportamenti esplicitano molto di più di quanto non faccia il discorso diretto.

La moltiplicazione dei punti di ossevizione del reale effettuata dalle tre macchine da presa simultanee crea lo strano effetto di *oggettificare* la processualità dei moti affettivi, e ne mette in evidenza l'indipendenza dal punto di vista. L'aspetto corporeo della genesi delle emozioni non poteva essere centrato, dai mezzi cinematografici, in maniera più piena. Parallelamente, il linguaggio verbale tocca il suo limite minimo di

comunicatività semantica, sviluppandosi tutto sul versante *fàtico* o di contatto nel rapporto con gli altri, e sul versante *maieutico* e autoriflessivo nel rapporto con se stessi. La parola diventa una sorta di autoterapia per giungere alla liberazione di se stessi, all'espressione ancora inarticolata di emozioni incontenibili che contraddicono le logiche di ruolo e il senso morale. In questo clima di perdita delle inibizioni cadono una ad una tutte le gerarchie, e le *intenzioni* reali emergono a dispetto di tutto. L'emblema formale di questo crollo del ruolo della verbalità nella vita emozionale, in *Faces*, è la filastrocca-scioglilingua che il protagonista tenta invano più volte di dire. Quella "sciocca" capacità di affrontare una difficoltà senza senso e senza necessità, che è il riuscire a dire uno scioglilingua, si fa alla fine metafora della vita stessa. All'improvviso, nel bel mezzo del suo gioco amoroso con la prostituta Jeannie, il fedifrago Dick esclama: "Jeannie, fammi un favore, non fare più la stupida: sii te stessa". Tutta la ricerca svolta da Cassavetes in *Faces* consiste proprio nel capire "quali se stessi si è", su cosa voglia dire, *nei fatti*, essere se stessi. Per scoprirlo, spesso, in maniera analoga a *Shadows*, occorre prendere la strada regressiva del riso, con cui i personaggi esorcizzano la gravità implicita di un'esistenza vissuta nell'indeterminatezza, stretti da una dialettica irresolubile di verità e menzogna, di serio e faceto, di vitalità e di mortalità. In *Faces* la parola, quando agisce, assume un valore dissimulatorio, al punto che quanto più i dialoghi si fanno seri, tanto più si fanno falsi, inficiati dalla pesantezza dei ruoli della vita adulta. Il ritratto dell'esistenza individuale che ne deriva è un processo di autoconvinzione interamente basato sulla capacità di rendere vera la propria falsità, di fare dell'accettazione dell'eteronomia della vita un valore di libertà. E' questo il modo in cui Cassavetes ribalta gli assiomi aurei del sogno americano.

Nella sintassi filmica di *Faces* il principio fondante è quello dell'*ellissi narrativa*, il procedimento di consunzione delle connessioni "grammaticali" della logica filmica. L'uso costante della macchina a mano, l'alternarsi esasperato di inquadrature totali e primi piani, trovano il loro complemento nella logica opposta a quella usuale del "montaggio": non si tratta di proporre un tempo della visione unificato cucendo insieme pezzi eterogenei, ma di articolare più segmenti dello stesso *tempo reale* che le due macchine a mano e la terza fissa hanno scisso in diverse angolature concomitati.

La macchina da presa diventa un mezzo di ravvicinamento, un'intruso che spia e cattura i rapporti affettivi: le panormache e le inquadrature fisse di *Shadows* vengono sostituite dagli zoom, dalle finte soggettive, dagli "inseguimenti" a mano. Come quando il teleobbiettivo ci svela solo alla fine di una lunghissima sequenza che la prostituta Jeannie (Gena Rowlands), dapprima vista da lontano in figura intera, nonostante stia canticchiando per dissimulare il suo stato d'animo, piange lacrime amare nella sua cucina. Ancora più estremizzante, poi, è il modulo narrativo per cui Cassavetes rappresenta un'intera situazione restando per tutto il tempo fisso sul volto di una sola persona, le cui reazioni divengono lo specchio concavo degli eventi.

Anche in *Faces* come in *Shadows* troviamo il ricorrere di freddure e canzoncine di dileggio, che i personaggi usano per creare un clima empatico e una complicità immediata dove è chiaro che non c'è niente da condividere. L'ironia come forma di autodifesa è una delle costanti comportamentali del film, ma essa non è mai portata fino in fondo, non giunge mai allo sfatamento finale, all'autoironia. E' in quest'ambito di malata riservatezza rispetto a se stessi che interviene l'uso sistematico della *bugia*: in esso i personaggi sembrano dichiarare che la realtà non esiste, dal momento in cui può essere smentita, negata e contraddetta in quel *cabaret dell'esistenza* che è la vita sociale. Il riso, allora, diventa lo sfogo di un'aggressività contenuta nell'obbligo di una comunicazione "seria". I personaggi di *Faces* cercano quasi sempre di lottare contro ciò che provano con la finzione recitativa, lo scherzo, la burla, il dileggio, che funzionano da percorsi di dissimulazione delle proprie emozioni. "Sei un figlio di puttana, e sai perché? Perché mi commuovi", dice Jeannie, prostituta d'alto bordo, al protagonista Dick.

L'immagine-tipo del *dramma dei corpi*, in *Faces*, è quella del ballo. Il ballo come estasi comune, come forma di espressione individuale non mediata dal pensiero. La straordinaria scena in cui il "giovane" Chet (interpretato da Seymour Cassel) invita le quattro attempate signore, fedifraghe immaginarie, a gettarsi senza pensare nel vortice casareccio delle danze folli per divertirsi e ad abbandonare la loro endemica tristezza, attraversa con spietata poesia il delicato confine tra il *ridicolo* e il *liberatorio* che il corpo rappresenta nella società adulta occidentale. Ma anche quando l'esperimento riesce, e i personaggi si immergono traumaticamente nel fondo dei propri problemi,

alla fine (e in questo consiste il naturale processo di straniamento che è la vita quotidiana) si torna sempre alla normalità, una normalità che corrisponde, sul piano recitativo, allo scollamento tra attore e personaggio. L'idea del conflitto generazionale sottesa dal film, l'esautorazione della vecchia generazione da parte della nuova che si appropria della vita che scivola via alla precedente (riflessa nella coppia oppositiva Dick-Chet), si situa nell'orizzonte più profondo della perdita dell'identità e delle certezze personali da parte della generazione adulta (dunque, "compiuta"), che non regge l'impatto con il cambiamento, e dissimula lo sbandamento con la noia, l'angoscia con la curiosità del nuovo. Di questa storia falsa e insoddisfatta la forma ottimale è il tradimento, pendant di un istinto di fuga da sé che si trasforma in una solo apparentemente peccaminosa *volontà di prostituzione*. L'atto del tradirsi è sommamente ambiguo: da una parte denuncia l'impossibilità di chiarezza e di autocoscienza dell'insoddisfazione da parte di chi lo compie, dall'altra è una riconferma della necessità di una doppiezza che non accetta l'idea della crisi e pretende di lasciare tutto intatto. Tradire, in questi casi, significa cercare altrove per non confrontarsi con i propri dèmoni. Il tradimento della fede coniugale trova rispondenza in quel tradimento di se stessi che è il continuo passaggio da un'opinione al suo contrario, da uno stato di coscienza all'altro (si pensi alla quattro donne con il giovane).

La società come fonte di omologazione non consente di pensare nulla oltre il ruolo giocato dall'identità personale. Il tentato suicidio di Maria, la moglie tradita-traditrice di Dick, è un disperato tentativo di uscire dal ruolo, nel momento in cui l'unico modo per perdere se stessi, in questa società, equivale a non essere. Ma anche la morte, in questa società duplice come un film, è solo *apparente*. Così come apparente e recitato è il dolore della falsa coscienza di Dick, il quale, tornato a casa e colta sua moglie in flagrante con Chet, la rimprovera di averlo tradito quando è appena tornato dalla consumazione del suo tradimento. Il tradire, insomma, diventa la forma fondamentale di *Faces*: le emozioni tradiscono le intenzioni, i corpi tradiscono le parole, gli uomini tradiscono i vincoli, i tentativi di liberazione tradiscono l'essere schiavi del proprio ruolo.

***Husbands* (1970): morire di vita.**

Husbands (Mariti, 1970), è uno dei film più ironici e più vitali di John Cassavetes, una rivolta contro la morte che unisce i caratteri della commedia classica hollywoodiana all'empatia dell'improvvisazione di gruppo e all'uso "cineamatoriale" della macchina da presa. Come recita esplicitamente il sottotitolo, si tratta di una "commedia sull'amore, la morte e la libertà", interpretata con mattatoriale genuinità da tre grandi attori, lo stesso Cassavetes, Peter Falk e Ben Gazzara. Il guscio dell'identità sociale di cui in *Faces* non era possibile liberarsi se non attraverso la finzione e il tradimento, in *Husbands* è rotto fin dall'inizio dall'incursione della morte: un gruppo di tre amici inseparabili è appena rimasto "vedovo" di un quarto amico, Stuart, prematuramente scomparso. La brutalità di questa verità, che per i tre equivale ad una morte parziale, alla morte delle proprie certezze personali e della loro precedente identità di gruppo, li porta a compiere una specie di rito apotropaico, ad ingaggiare una sfida con la morte liberandosi di tutti gli schematismi della vita personale, primo fra tutti quello della "finzione" familiare, del ruolo stereotipo di *mariti*. Gus, il personaggio interpretato da Cassavetes, fornisce candidamente all'inizio del film la sua chiave interpretativa, sostenendo che il male è che «la gente muore di morte», che «mai nessuno è morto di vita». *Husbands* è imperniato sulle gesta apparentemente sconclusionate dei tre amici (il rapporto di amicizia a tre, con tutto il carico di antagonismi incrociati che comporta, era già presente in *Shadows*), dietro le quali si nasconde il tentativo più o meno consapevole di esorcizzare una morte che gli è passata accanto e che li accompagnerà nella loro grande abbuffata di vita come un quarto personaggio, come un pensiero ossessivo che trapela da tutta la disperata allegria *adolescenziale* in cui si tuffano a capofitto. Il gozzovigliare senza più dormire e senza smettere un solo istante di *giocare con la vita* è un'aperta provocazione della morte, un modo di spingersi ai limiti della sopportabilità psicofisica per potersi aggirare nei suoi dintorni, e per traslato, per restare vicino al quarto amico, che è diventato tutt'uno col mistero della morte. Ancora una volta, il mezzo più diretto di aggressione di una realtà inaccettabile, nell'universo di Cassavetes, è il riso. L'abbassamento del registro del dolore al suo contrario, all'impeto clownesco che

aggredisce ogni debolezza e ogni rimpianto mettendo in atto il tentativo di vivere in un eterno presente, ravvicina l'oggetto oscuro di cui si ha paura, quell'assenza inimmaginabile e irrapresentabile che è la morte. Alla mancanza reale dell'amico si risponde con una *morte rituale*, con l'azzeramento della vita quotidiana, in una sorta di cerimoniale estatico dove la grande abbuffata dei godimenti terreni è spinta al punto da perdere del tutto i confini tra piacere e dolore. La dimensione *etologica* del cinema di Cassavetes in *Husbands* si arricchisce di una *mitologia dell'amicizia*, al gelo dei rapporti incomunicanti dell'umanità disperata di *Faces* subentra il calore della complicità fanciullesca di tre adulti che staccano per qualche giorno la spina dei rapporti con la realtà, prendendo il mondo per un insensato e labirintico percorso di banalità a cui viene dato un senso unicamente dalle proprie emozioni: «Sembrare tre scolari cacciati dalla classe», dice l'inglese Mary dei tre amici americani approdati a Londra in cerca di *altro*. *Husbands* è un film interamente fondato sul livello espressivo attoriale, e in esso l'assenza di musica e in generale la povertà dei mezzi tecnici (peraltro utilizzati in maniera straordinariamente compiuta dal regista) diventano modalità di amplificazione della sostanziale *antropologicità* di un film che gioca al massacro dei luoghi comuni e della loro trasgressione in una società americana che, come la maggior parte delle società occidentali, opera una rimozione totale della morte.

Un ruolo analogo alla proiezione del film all'inizio di *Faces* è giocato, sul piano dello straniamento, da una denuncia aperta dell'ambivalenza tra verità e finzione. In ben due scene, infatti, vediamo apparire in campo il microfono, segno inequivocabile della finzione cinematografica: si tratta delle uniche scene che hanno per protagonisti i due amici che usciranno come *superstiti* da questa lunga avventura, Gus e Archie. Le apparizioni in campo del microfono segnano in effetti l'inizio e la fine della fuga rituale: la prima, nella scena in cui nello studio del dentista Gus-Cassavetes, questi, piuttosto che prestare le cure ad una signora nevrotica e terrorizzata che *ride di paura*, decide con Archie di prelevare l'amico Henry dalla sua vita quotidiana per costringerlo a uscire dalla sua identità abituale e intraprendere quel viaggio in cui si perderà nel suo *altrove*; la seconda nella scena finale, in cui per i due amici si consuma quella morte

civile che è il ritorno alla vita di ogni giorno dopo aver assaporato l'illusione e la disillusione della fuga selvaggia verso un altro mondo.

Husbands presenta in sé molti *topoi* della vita e della letteratura della ormai matura *beat generation*, prima fra tutte *l'utopia della partenza*. In questo caso, si tratta della partenza per quella Londra "dove piove sempre" che è un altro continente, e dunque un altro mondo, oltre l'oceano, oltre la propria terra, che diviene una vera e propria metafora dell'aldilà, di una morte che si manifesta come allontanamento, o per usare un'espressione di Pessoa, come il *non essere visti*, un passaggio oltre il confine della "visibilità" che l'amico Stuart ha ormai definitivamente compiuto. Altro *topos* generazionale, che si muove sempre nella direzione di un *accostamento alla morte* è la *scatologia*. La dimensione escrementizia è spesso il punto di confluenza del piacere nel dolore del *dopo*, del momento in cui si espelle da sé il frutto del piacere ormai consumato. E' notevole in questa prospettiva l'importanza dei gabinetti come frequenti ritrovi dei tre amici per vomitare assieme dopo le sbronze, fino a giungere, nell'albergo del piacere di Londra, a far assumere al gabinetto la funzione di "salotto" scatologico in cui parlare di sé, in cui poter confessare gli aspetti più *osceni* della propria esistenza. L'espressione verbale e l'esprimersi corporale (l'etimologico *ex-premere* del vomito o delle feci) si identificano nei gabinetti di *Husbands* in un laico rituale di compenetrazione con i lati più nascosti di sé. In qualche modo, è come se per i tre amici si trattasse di *metabolizzare la morte*, di digerire la consapevolezza della perdita del quarto amico attraverso l'assimilazione della propria caducità.

Nel grottesco concerto del dramma a tre, l'uso consapevole dell'abbruttimento e della scurrilità come dissacrazione della dimensione "seria" dell'esistenza, assume un tono prepotentemente drammatico nel delicato passaggio attraverso quell'inferno-paradiso del gioco istituzionalizzato che è il casinò. Il tempio del gioco viene profanato ad esempio dalla goffa disperazione di Archie in cerca di donne da portarsi a letto, il quale giunge a identificare in ogni donna del casinò una puttana potenziale con la spregiudicatezza di colui che sente di non aver più niente da perdere nei confronti della vita. L'esperienza orgiastica dei tre amici, che dovrebbe essere il trionfo di quest'abbandono della precedente identità, si riduce ad un delirio in cui il piacere si confonde alla disperazione: la stanza d'albergo in cui i tre si ritrovano con le ragazze

diventa il ricettacolo di tutte le frustrazioni personali, riunendo in un solo contesto il trinomio famiglia-vita-morte in un'estasi insensata e triste da dimenticare al più presto. Un valore emblematico assume l'incomunicabilità *concreta* tra due lingue diverse: quella di Archie e la ragazza giapponese con cui intende passare la notte. I due stanno insieme senza capirsi, provando solo dolore, sconforto, senso di inadeguatezza. Archie giunge a proiettare sulla ragazza giapponese addirittura le proprie nevrosi di coppia, finendo per arrabbiarsi perché non è vergine. Henry, dal canto suo, intavola con la sua prostituta un delirio sulla vita matrimoniale, dicendo di sentirsi "sleale e sporco" nel tradire tanti anni di vita passati insieme alla moglie. Solo Gus prenderà l'esperienza per quello che è: un momento di abbandono banale, una serata passata a letto con una perfetta sconosciuta. Ma il delirio di Henry lo porterà alla catarsi finale. Compiuto l'atto irreversibile del tradimento, la strada di Henry è spianata per il non-ritorno, per l'anestetizzazione dei precedenti sentimenti in un unico sentimento di costante infatuazione, di raggiunta superficializzazione del senso della vita: come dimostrano le tre nuove ragazze "fatalmente incontrate" con cui, cantando "Dancing in the dark", Henry decide di passare a *nuova vita*.

Henry, a suo modo, decide di "morire", cioè di abbandonare tutto della sua vita precedente, il suo canto è un canto d'addio rivolto ai suoi amici, non un canto di ammaliamento delle tre donne. In questo senso, il ritorno in aereo di Archie e Gus alla propria vita familiare è una specie di ritorno dalla morte rituale a quella concreta della vita quotidiana. Come se fossero semplicemente "andati in gita", e per esorcizzare questa seconda morte, Archie e Gus, una volta tornati, si dividono i regali-souvenir da portare a casa, alle loro famiglie. Henry è rimasto a Londra: il terzetto registra ormai un'altra scomparsa. La verità è nello sguardo muto finale tra Gus e Archie, che non sanno più cosa dirsi. "Cosa farà senza di noi? Che combinerà senza di noi?" si chiede Archie di Henry, come se si trovasse di fronte alla sua morte. Henry è il secondo del gruppo ad andarsene definitivamente "in un altro mondo", a portare fino in fondo il rituale apotropaico intrapreso insieme. Archie e Gus andranno incontro, invece, a quella morte come deflagrazione lenta che è il perdersi nei percorsi della vita.

MATERIALI

Jonas Mekas su *Shadows* (da *Il nuovo cinema americano: clima e tendenze*, "Cahiers du Cinéma", n. 108, giugno 1960)

(...) Il cambiamento era inevitabile. Il vecchio cinema americano diventava insopportabile. I primi boccioli fiorirono in segreto, ma diffusamente, dappertutto. Ancora teneri e rari, ma in continuo sviluppo e capaci, un giorno, di diffondere tutt'intorno un po' della loro fragranza giovanile. Per rendersi conto di ciò che sta accadendo si devono abbandonare i santuari del cinema ufficiale e scendere nel limbo in cui nascono idee e sogni, in cui si forma il nuovo clima di cui un giorno, con grande sorpresa di tutti, si impregnerà il grande pubblico. Prima di affrontare in dettaglio questo Nuovo Cinema Americano, e allo scopo di facilitare la comprensione del problema, vorrei citare alcuni fattori determinanti:

In primo luogo, il ruolo crescente di New York. New York si è sempre contrapposta a Hollywood, geograficamente e ideologicamente. E' a New York che vivono i migliori critici americani, quali Lewis Jacobs, Parker Tyler, il compianto James Agee, Herman G. Weinberg, Richard Griffith, Gilbert Seldes, il gruppo della rivista "Film Culture", e tutti i membri del gruppo del cinema sperimentale. Robert Flaherty viveva a New York ed è qui che ritroviamo il Sidney Meyers di *The Quiet One*; il Kazan di *Boomerang*; Morris Engel e Chayfesky. La Nouvelle Vague e Bergman sono stati consacrati dalla critica newyorkese, non è quindi sorprendente che la reazione contro Hollywood, le nuove idee e le nuove opere siano nate sulla East Coast.

In secondo luogo, è altrettanto importante accennare al fatto che il ruolo degli indipendenti hollywoodiani è stato fortemente esagerato. I migliori film tradizionali hollywoodiani (*Anatomy of a murder*, *Giant*, *Ben Hur*) vengono sempre da grandi produzioni hollywoodiane, mentre i migliori film hollywoodiani hanno poco a che vedere con gli indipendenti; essi sono piuttosto opera di cineasti isolati della East Coast, o di autori direttamente influenzati dal clima cinematografico della East Coast (*Shadows*, *Weddings and Babies*, *On the Bowery*)

In terzo luogo, Bergman e la Nouvelle Vague hanno scosso i critici e il pubblico americano da un lungo torpore. Si comincia a promuovere un cinema più

contemporaneo; l'entusiasmo del pubblico stimola e ispira i nuovi cineasti. Essi sanno che, in questo clima, la possibilità di ottenere delle agevolazioni sul piano dei finanziamenti e della distribuzione crescono. Malgrado non conoscano esattamente, o perlomeno non sempre, la direzione in cui si muoveranno, essi si sentono abbastanza forti per rischiare e rifiutano categoricamente le vecchie abitudini. Accade perfino che, stanchi di bussare continuamente alle porte dei distributori e degli esercenti, essi aprano dei cinema propri. Per esempio, Lionel Rogosin, con il suo cinema di Bleeker Street, dove viene proiettato *Come Back, Africa*, un film che era stato rifiutato dappertutto. Un altro cinema, Th New Yorker, è stato appena aperto dal critico Daniel Talbot: in programmazione, *Pull My Daisy*. Queste due sale cinematografiche grafiche sono forse destinate a diventare le tribune del Nuovo Cinema Americano. I loro direttori si sono dichiarati decisi a proiettare innanzitutto opere di giovani cineasti: il terreno è stato preparato e l'esplosione è imminente.

Quarto e ultimo punto; non dobbiamo sottovalutare l'influenza del cinema sperimentale, di opere che esso ha avuto modo di far conoscere e proiettare all'interno dei vari cine-club del paese, dei giornali e delle riviste che l'hanno appoggiato, come "Cinema 16" e "Film Culture", ed essenzialmente del critico Parker Tyler: questi ultimi sono riusciti ad affermare il principio secondo il quale, per potersi esprimere in piena libertà, per poter diventare un'arte individuale, il cinema non deve più contare sulla collaborazione delle sale commerciali o sulla benedizione dell'industria. Questo disincanto e questo abbandono, sono la conditio sine qua non di una vera libertà cinematografica. Questo atteggiamento è stato, d'altro canto, incoraggiato dal clima generalmente dominante nella nuova America, anche fra coloro che non appartengono più alla nuova generazione, ma vivono ai margini di essa. In sostanza, non avendo potuto assumere un atteggiamento proprio, diciamo che essi sono andati a chiederlo in prestito ai loro figli. La prima data fondamentale, in questa evoluzione, risale all'incirca all'autunno del 1958 e coincide con la programmazione di *Shadows*, realizzato dall'attore John Cassavetes. Girato in 16 mm, per la modica somma di 15000 dollari e in seguito in 35 mm, il film indica chiaramente le tendenze del nuovo cinema americano, e, allo stesso tempo, distrugge il mito della prosuzione da un milione di dollari. "Film Culture" poté così titolare un suo editoriale: "Appello per una nuova

generazione di cineasti”: *Shadows* prova che con 15000 dollari si può realizzare un grande film, un film che non tradisce né la vita, né il cinema. Che significa un film come *Shadows*? Significa che possiamo girare film nostri, ora, e per conto nostro. Hollywood e le imitazioni in scala ridotta dei suoi Indipendenti non gireranno mai i nostri film”.

La rivoluzione era cominciata.

Shadows è un film senza trama, girato senza sceneggiatura. Nasce innanzitutto da una serie di improvvisazioni su alcuni incidenti che irrompono nella vita di una famiglia di neri, due fratelli e una sorella. Visto che la maggior parte del film è ambientato di notte, l’atmosfera è essenzialmente quella delle strade solitarie e mal illuminate, di bar notturni e di luci al neon. Attraverso continue improvvisazioni ed esplorazioni di sentimenti, la tensione del film sale progressivamente, senza che si abbia mai la minima sensazione di costruzione, e contemporaneamente, si forma nel pubblico un’immagine della metropoli, con le sue strade e i suoi nottambuli vagabondi. Scopriamo così l’atmosfera di questo formicaio assonnato, i rapporti tra i suoi abitanti, amori ingenui e liti in famiglia. In un certo senso, il film non ha né capo né coda, e alla parola finenon è cambiato niente, nessun problema è stato risolto. Ma sono proprio le sue caratteristiche di casualità e frammentarietà a rendere il film così spontaneo, credibile, vero. La riuscita del film è legata in maniera particolare a Ben Curruthers che interpreta il ruolo del giovane solitario. Il personaggio è nato da un breve paragrafo, che cito qui nella sua interezza:

Benny - Preoccupato di non riuscire a definire esattamente il colore della sua pelle, Benny vorrebbe entrare a far parte del mondo dei bianchi. Contrariamente a suo fratello Hugh, o a Janet, egli non riesce a esprimere le sue emozioni; ha trascorso la maggior parte della sua esistenza, fino ad oggi, a decidere quale fosse il colore della sua pelle. Ora che ha scelto di essere un bianco, integrarsi gli risulta difficile, perché sa che in un certo senso tradirebbe i suoi. La sua vita appare come una lotta senza scopo alla ricerca di un qualcosa di astratto, la sua vita quotidiana non trova sbocchi, ma lui va avanti...

A questo punto, vorrei aprire una parentesi, anzi, più di una. Esistono due versioni di “*Shadows*”. Dopo la programmazione della prima versione, la reazione degli spettatori più giovani fu entusiastica, ma i distributori ne rimasero sconvolti, così

riuscirono a convincere Cassavetes a girare alcune scene supplementari e a rivedere il montaggio per rendere il film più commerciale. Il risultato è un film stravolto, un ibrido, che non ha più la spontaneità della prima versione, né la sua innocenza, la sua freschezza. E' sfortunatamente la seconda versione che i produttori si ostinano a mandare nei vari festival e che si sforzano di vendere e, visto che è la sola versione che molti spettatori vedranno, vorrei evitare ogni malinteso. Tutte le qualità che riconosco a *Shadows* riguardano esclusivamente la prima versione del film, e quella soltanto, che si apre con la scena di Benny che cammina per la strada e incontra i suoi amici, mentre solo molto più tardi appariranno i titoli di testa. La seconda versione, completamente stravolta, si apre con una "session" di rock'n'roll mentre scorrono i titoli di testa, come in *Look Back in Anger*, il film inglese di Tony Richardson tratto dalla commedia di John Osborne.

Era appunto la presenza dei numerosi elementi che contraddistinguono attualmente il nuovo cinema americano, e che spesso trovano rispondenza nella Nouvelle Vague francese, a conferire a *Shadows* prima versione le sue qualità primarie; in particolar modo, quando si paragona *Shadows* alle opere di Truffaut e Jean-Luc Godard. Louis Malle, anche dopo una visione della copia mutilata di *Shadows* non poté fare a meno di ammirarne la spontaneità. Tuttavia, il film francese che più gli si avvicina è *Moi, un noir* di Rouch, con la differenza che Cassavetes impiega attori "reali", invece di gente "reale". Proprio come se non ci fosse una sceneggiatura scritta, gli attori sono costretti a improvvisare le loro battute durante le riprese del film; così il linguaggio, le situazioni, i dettagli dell'azione, hanno tutta la freschezza che si associa alla parola improvvisazione. Dato che il regista non è che una guida, che ha un ruolo maieutico (ricordiamoci della libertà che Renoir ha sempre concesso ai suoi attori), non si avverte mai l'impressione che si stia cercando di imporci un punto di vista determinato, una morale qualsiasi. Gli episodi appaiono come situazioni oggettivamente improvvisate, avvenimenti su cui lo spettatore resta libero di trarre le proprie conclusioni, proprio come il Truffaut di *Les 400 coups*. La fotografia stessa contribuiva a rafforzare l'impressione di osservare la vita in movimento nei suoi contrasti violenti, priva di stonature, ma senza la levigatezza e la "caramellosità"

hollywoodiana; niente ritocchi, niente trucco, nessuna inquadratura troppo ricercata. Solo, qua e là, qualche primo piano, come nel buon vecchio cinema di un tempo.

JOHN CASSAVETES *A proposito di "Faces"* (in *Faces*, sceneggiatura a cura di Al Ruban, A Signet Book, New York, 1970)

Nel 1954 lavoravo in teatro come assistente del direttore di scena a New York e quello stesso anno ho finito il mio primo film come attore, *The Night Holds Terror*. Nel 1955 ho partecipato a trentasette spettacoli televisivi in diretta; nel 1956 ne ho fatti cinque; nel 1957 ho lavorato in tre film, fra i quali uno di qualità intitolato *Edge of the City*. Alla fine del 1957 abbiamo cominciato a girare *Shadows*, che mi ha tenuto occupato fino al 1960. Quell'anno mia moglie mi ha dato il nostro primo figlio, e ho lavorato in un serial televisivo seguito da un filmetto in Irlanda. Nel 1961- una cattiva annata- non ho fatto che aspettare. Nel 1962 ho diretto il mio primo film hollywoodiano, poi ho firmato un grosso contratto con lo stesso Studio per farmi castigare un altro po'.

Nel 1964 ho lasciato quello studio e ho fatto il mio secondo film hollywoodiano, che tanto per cominciare non era esattamente un film hollywoodiano. Tant'è vero che aveva la possibilità di essere un ottimo film. Senonché, nella mani di quei signori di Hollywood, non ci aveva messo molto a diventare un film hollywoodiano.

Un vero peccato, perché affrontavo un argomento che mi stava molto a cuore: gli handicappati. Fra il 1964 e il '65 sono rimasto a casa, a contemplare gli alberi, a badare alla mia famiglia, a scrivere svariate sceneggiature e a imparare a pazientare. Nel 1965 mi sono messo a dirigere una compagnia televisiva in società con la Screen Gems. Dopo sei mesi, dando un'occhiata ai risultati fin lì ottenuti, ho trovato solo due lavori validi: *Shadows* e *Edge of the City*. Per il resto non avevo fatto che perdere tempo in giochetti, penosi e stupidi, falsamente gratificanti e economicamente remunerativi. Poi, alla fine del 1965, nasceva *Faces*, un prodotto dell'amicizia e della comune insoddisfazione.

Avendolo scritto in un'epoca in cui ritenevo che la sola forma di espressione libera per un attore fosse il palcoscenico, *Faces* aveva inizialmente la forma di una pièce teatrale. Poi ho deciso di fare un altro film per conto mio, evitando qualsiasi

forma di aiuto finanziario o di ingerenza da parte di una grossa casa cinematografica, che avrebbe comportato il rischio di soffocare l'elemento creativo.

Volevo fare un film che concedesse agli attori tempo e spazio per recitare. Perciò ho trasformato *Faces* in una sceneggiatura fatta su misura per le doti di alcune persone specialissime: capaci di trasformare la parola scritta in vita; capaci di comunicare le proprie credenze, in Dio, nello Stato, in se stessi, in qualsiasi cosa; e che una volta partite sarebbero arrivate fino in fondo. A mio parere, il miglior cast mai messo assieme. E di fronte alla macchina da presa coloro che interpretavano i personaggi hanno realizzato secondo me un miracolo di recitazione corale.

C'è inoltre da aggiungere che l'aspetto tecnico del film era affidato a attori o ex-attori: Al Ruban, Moe McEndree, George Simms, Charlie Ackins, Carolyn Fleming, Donna Pike, Pat Smith, Jimmy Joyce e George O'Halloran. Tutta gente che ha lavorato con grande impegno, e non in vista di guadagno o di successo, ma per il piacere di creare. Dal giorno in cui abbiamo iniziato, nel 1965, fino al termine delle riprese, sei mesi dopo, e poi fino al completamento della copia finale, nel 1968, non ci sono mai stati problemi sulla dedizione dei partecipanti al film e sulla soddisfazione di tutti di fronte al risultato finale.

Su cosa si basa un film? Una sceneggiatura sono le parole e la descrizione, la stenografia di una situazione esistenziale, un'astrazione. L'interpretazione della sceneggiatura e la vita delle persone messe in scena, è questo a rendere il film reale e importante. Un brano di dialogo forte nelle mani di un attore insicuro è un'esperienza traumatica, e finirà per essere tagliato nel corso delle prove o, se filmato, verrà eliminato in fase di montaggio. Un pezzo forte nelle mani di John Marley o di Gena Rowlands, di Lynn Carlin o di Seymour Cassel, di Val Avery o di Fred Draper non sono affatto come un dialogo scritto, ci si dimentica perfino della quantità di parole usate, anzi, del tempo stesso che passa.

Nonostante tutti i miei isterismi, l'amarezza e la confusione dei miei sentimenti di allora, scrivere *Faces* è stato facile.

Per metterlo per iscritto occorreva solamente la mia attenzione e il ricordo delle persone che mi avevano guastato la vita. Ne era risultato un trattamento incompleto di 215 pagine, un fuoco di sbarramento contro la classe media americana

contemporanea, un'espressione di orrore nei confronti della nostra società in generale, incentrato su una coppia sposata, di indole antiquata e mentalità ristretta, al riparo della sua casa periferica.

In *Faces* questa coppia, Richard e Maria Forst, si trova improvvisamente di fronte allo sfacelo morale esterno, da loro ammirato con tanta leggerezza. La sceneggiatura li pone di fronte a nuove situazioni, li trascina fuori della loro casa, rende trascurabile il valore del lavoro, li porta a scoprire sensualmente se stessi tra le braccia dei giovani, li libera dal conformismo della loro esistenza e li spinge a viva forza in un diverso contesto, quello di una nuova morale: le prostitute d'alto bordo, gli hippies e gli spacciatori, i pensieri nascosti e le reazioni dei loro amici quando cadono tutte le barriere.

Sulla base di questa sceneggiatura mi sono messo a dirigere *Faces* con l'aiuto delle persone citate, attori e tecnici. Nonostante il potere di confusione di cui sono a volte capace quando voglio che l'attore arrivi da solo alla soluzione, non sono riuscito a eliminare una certa vena di umanità dagli attori, per renderli duri come avrebbero dovuto essere i personaggi da loro interpretati.

Le donne - Joanne Moore Jordan, Darlene Comley, Dorothy Gulliver, Betty Deering, e naturalmente Gena Rowlands e Lynn Carlin - hanno interpretato le parti dai loro rispettivi punti di vista; e per motivare l'esistenza dei loro personaggi hanno dovuto scavare dentro di sé. Hanno attinto alle proprie emozioni con risultati di profonda sincerità.

Per gli uomini - Marley, Cassel, Draper, Avery e Darfler - non era così chiaro. In una vita da bruti non c'è posto per i sogni e per un uomo che deve affrontarla quotidianamente non ci sono segnali rassicuranti. Perciò i nostri personaggi sono costretti a giocare tutto sul potere, usando ciò di cui dispongono - le tecniche in uso negli affari - per verificare il grado della loro accettabilità sociale. Fanno l'amore con un occhio rivolto al rispetto e all'applauso, a riprova del fatto che la vita non si riduce alla realtà dell'ufficio, e che le loro sofferenze morali e la loro noia potranno essere curate se le donne li trovano attraenti. E' questo bisogno di dimostrare, quest'affannarsi dell'io dietro al successo, a segnare fatalmente i personaggi del film. Giacché non c'è scopo nella loro esistenza, e proprio qui sta la loro tragedia. Per quanto

si adoperino nel tentativo di emendare le loro vite, non vi riescono. “Playboy”, i film porno e le diatribe da cocktail party non solo hanno influenzato la nostra società, ma l’hanno permeata di un tale malcontento per quanto riguarda gli uomini e le donne che il sesso non basta più a stimolarlo senza additivi come la violenza, la morte o la nevrosi. L’idea dell’amore come mondo misterioso, tutto da scoprire, ha finito per non aver più posto nella nostra immaginazione più segreta. E’ questo il dilemma, nel quale gli uomini cercano di rapportarsi a una vita difficile dalle responsabilità che in essa incontrano, che *Faces* tenta di esplorare.

La società deve rinunciare ai suoi meschini pregiudizi e ai suoi falsi idoli e, se necessario, ricominciare daccapo, da una situazione in cui tanto gli uomini quanto le donne possano smettere di tormentarsi.